



المقدمة

تأخذ الخبرة سمة الاستمرارية بشكل متصل لا يعرف التوقف نتيجة للتفاعل بين الكائن الحى والبيئة التى يوجد فيها ، والكائن الحى لا يوجد فى بيئة سهلة لينة ، ولكن يوجد فى بيئة صعبة غير مواتية ، مليئة بالعوائق والمشكلات والخبرة لا توجد مكتملة ، بل بالعكس تبدأ ناقصة ، لأن الأشياء تضعها دائما فى موضع الاختبار .

يتفرد الإنسان بمقدرته على الاحتفاظ فى ذاكرته ، بما يقع له من خبرات ، وقدرته على نقلها إلى الآخرين . وكل جيل يأخذ من الجيل السابق للخبرات التى اكتسبها ، ويورثها إلى الجيل التالى بعد إضافة الخبرات التى اكتسبها وهلم جرا . بهذه الطريقة تمكنت الإنسانية من تأسيس حضارة وتحقيق التقدم .

حققت الإنسانية - كما يذهب ديوى - تقدما تكنولوجياً فى العصر الحاضر ، لم تتوصل إليه الأجيال السابقة . مما ترتب عليه ضرورة ألا يبحث المفكرون " عن أسباب الأعمال خارج نطاق التجربة ، فإن ذلك غير ممكن اليوم ، وينبغى رفض كل الأفكار التى تتعالى على الطبيعة ، فى هذا العصر المتقدم ، والاتجاه بالكلية إلى الخبرة " (١) .

والخبرة الجمالية - عند ديوى - لا تختلف عن أى خبرة أخرى فى حياتنا اليومية ، والاختلاف بينهما يعد اختلافا كميا ، يتمثل فى درجة النقاء والنظام " فالتنظيم والتأليف بين عناصر الموضوع هما أهم عوامل أحداث الطابع الجمالى لأى خبرة وهما فى الخبرة الجمالية أوضح من أى خبرة أخرى " (٢) .

يرفض - ديوى - الثنائية لعدم وجودها فى الواقع . لذا يذهب إلى اندماج كل ما هو جمالى داخل الطبيعة . ويرفض الفصل بين الخبرة عند المبدع والمتنوق وذهب إلى أنها واحدة فى النوع .

ولما كان الفن يشير إلى فعل الإنتاج ، والجمالى يشير إلى فعل الإدراك والتنوق ، فالملاحظ فى اللغة الإنجليزية - كما يذهب ديوى - أنه ليس لدينا لفظ يمكننا أن نجتمع بطريقة لا تؤدى إلى الالتباس أو الغموض بين ما يعنيه لفظ " فنى " وما يعنيه لفظ " جمالى " . وقد ترتب على ذلك أنه فى بعض الأحيان تم فصل الظاهرة الفنية عن الظاهرة الجمالية ، فأصبح ينظر إلى الفن على أنه شيء مفروض من الخارج على المادة الجمالية ، فى حين ساد الزعم فى أحيان أخرى ، أنه إذا كان الفن عملية إبداع ، فإن الإدراك والتنوق أمران لا صلة لهما إطلاقاً بالفعل الإبداعي (٣) .

وينقسم البحث إلى مقدمة وأربعة فصول وخاتمة :

الفصل الأول : الخبرة الجمالية خبرة إنسانية .

الفصل الثانى : جذور الخبرة الجمالية .

الفصل الثالث : لم النظرة المثالية للخبرة ؟

الفصل الرابع : الطابع الجمالى للخبرة .

الفصل الأول

الخبرة الجمالية خبرة إنسانية

إن العمل الفنى الحقيقى هو ذلك العمل الذى يتم فى نطاق للخبرة الإنسانية . ومعنى ذلك أننا لا يمكن أن نفصل الإنتاج الفنى عن الخبرة الحية التى يمارسها الإنسان . ولكننا نجد منتجات فنية تتمتع بمكانة متفردة ، وكأنها تمت بشكل منفصل عن الظروف الإنسانية التى ساهمت فى وجودها . ولذا نجد " ديوى " يؤكد على أن هناك مهمة أساسية لمن يهتم بفلسفة الفنون الجميلة وهى " أن صميم التجربة ، هى العمل على إعادة أسباب الاتصال بين صور الخبرة فى حالات تركزاها ، وهى الأعمال الفنية ، وبين الأحداث والأفعال والآلام اليومية " (١) .

هناك عوامل ساهمت فى تمجيد الفن ، بوضعه فى مكانة عالية متميزة ، وكأن الفن لا يوجد بينه وبين الحياة اليومية أية صلة أو علاقة ، حتى أننا نجد لهذه النظرية الكثير من المؤيدين . وبالتأكيد إن تلك العوامل التى كان لها دور فى فصل الفن ، لم تنشأ فى نطاق الفن لأن النظرة التاريخية للفن تؤكد على عدم وجود فصل بين الفن والواقع الذى انتج فيه . وقد يكون لهذا الموقف علاقة بالثقافة التى سيطرت على الفكر الفلسفى ، ألا وهى التفرقة بين الروحانى والمادى . فكان دائما ينظر إلى الروحانى على أنه ذو طبيعة خاصة مفارقة متميزة ليس لها صلة بالوحد الذى تحيا فيها للمادة الدنيئة الرخيصة . قد تكون تلك النظرة لها دور فى استبعاد الفن من مضمار الحياة اليومية . وإن هذه النظرة قد أدت على مر التاريخ إلى الانقسام ، مما

انعكس بالطبع على الفن . ولذا ينظر إلى الفن على أنه المفارق المنزه عن كل غرض ، الذى لا يرتبط بالواقع المادى الدنىء ، بينما كل ما يتصل بالواقع أو بحياة الجماعة فهو دنئ وبالقطع لا يتصل بالفن من قريب أو بعيد ، حتى أننا اليوم ننظر إلى ما تم إنتاجه من آلاف السنين من أدوات منزلية ، وأقواس ، وسجاجيد ، ولوانى ، على أنها قيمة فنية متميزة ونحتفظ بها فى مكانة متميزة فى متاحفنا الفنية . كل هذه الأشياء لم تكن منفصلة عن الحياة اليومية التى نشأت فيها " ومثل هذه الموضوعات كانت متداخلة فى صميم الحياة الاجتماعية ولم تكن موضوعه على حده فى مكان منعزل " (٥) .

وتأكيدا على اندماج الفن فى الحياة الاجتماعية ، نجد أن فن المسرح - من رقص وتمثيل صامت - لم يزدهر إلا من خلال ارتباطه بالطبقة والاحتفالات الدينية ، كذلك للتصوير والنحت والموسيقى ، والغناء ، ارتبطت بهدف اجتماعى . حتى أن ممارسة الرياضة البدنية لتوطيد دعائم اجتماعية ، فكانت أداة تعليمية ، وأحياء لذكرى الأجداد ، وشحن روح العزة فى النفوس . ولذا لم يكن غريبا ، فى ظل هذا ، أن يتبنى اليونانيون من أهل أثينا وجهة النظر التى تذهب إلى أن الفن فعل من أفعال التقليد أو المحاكاة . وهذا الموقف يعنى أن هناك ارتباطا وثيقا بين الفنون الجميلة والحياة اليومية . صحيح أن هناك كثيراً من الاعتراضات على هذا التصور للفن ، ولكن انتشار هذه النظرية ليعد دليلا حاسما على للتداخل بين الفن والحياة الاجتماعية . ومن المؤكد أن هذه الفكرة لم يكن يقدر لها هذا الانتشار ، لو أن الفن كان منعزلا عن اهتمامات الحياة اليومية " وفى الواقع لم يكن هذا المذهب يعنى أن الفن هو صورة طبق الأصل من الموضوعات

وإنما كان يعنى أن الفن يعكس الانفعالات والأفكار المرتبطة بالأنظمة الرئيسية للحياة الاجتماعية " (٦) .

وهكذا نجد أن للبعد الاجتماعى عند ديوى مكانة متميزة ومتفردة ، مما حدا بالكثيرين ممن تناولوا فكرة ، على إلصاق صفة الفيلسوف الاجتماعى بفلسفته ولاسيما فيما يتعلق بمؤلفه "الفن خبرة" "بيدو ديوى فى مؤلفه "الفن خبرة على أنه فيلسوف اجتماعى من طراز فريد " (٧) .

وفى هذا الإطار نجد من يذهب إلى أن مؤلف ديوى الفن خبرة " يعد دليلا على التجريبية الواقعية الاجتماعية " (٨) .

وعلى ذلك نجد أن تلك النظرة الانعزالية للفن لها أسبابها التاريخية . ومتاحفنا التى تحتوى على آثارنا الفنية ، إذا ألقينا عليها نظرة ، نجد فيها الأسباب التى أدت إلى هذا للموقف الانعزالى للفن . ونجد هذا واضحا ، إذا رجعنا إلى المتاحف وصالات العرض فى الأنظمة الحديثة . فمعظم المتاحف الأوروبية فى جانب منها مرتبط بظهور القومية والمد الاستعماري . فنجد كل عاصمة أوروبية لديها الحرص على وجود متحف خاص بها ، وهذا المتحف يرتبط جانب منه بالماضى الفنى العظيم ، والجانب الآخر لعرض ما تم الاستيلاء عليه من غنائم عند غزوهم للشعوب الأخرى . وخير مثال على ذلك الأسلاب الموجودة فى متحف اللوفر بفرنسا الخاصة بنابليون . وهكذا يؤكد على وجود علاقة بين النظرة الانعزالية للفن فى العصر الحديث ، وظهور القومية والمد الاستعماري . وهذا يعنى أن انعزال الفن فى عصرنا الحديث ، لا يعنى أن هذا من طبيعة الفن ، بل إن هذا الموقف له أسبابه التى لم تكن موجودة فى العصور التى تم فيها إنتاج الآثار الفنية التى

نعزلها فى متاحفنا . وفى الواقع لا نستطيع أن نؤيد ما يذهب إليه البعض من وجود شئ من أجل الشئ ذاته ، بل إن الإنسان دائما كما تؤكد موقفه التاريخية لم يتجه لإنتاج شئ إلا من خلال صلته بحياته العملية . ولذا لا نتفق مع الكاتب الفرنسى جوتييه Th.Gautier الذى أقام تعارضا بين الجمال والمنفعة ، حين كتب يقول " ليس من جميل حقا ، اللهم إلا ما خلا تماما من كل غرض ، أعنى ما لا يصلح لشئ .. وإذن فإن كل ما هو نافع لابد بالضرورة من أن يكون دميما ^(٩) .

ولذا لا نتفق مع النظرة التى تذهب إلى أن الفن من أجل الفن ذاته ، وأن المواقف التى تذهب عكس ذلك ، إنما تندس الفن ذو الطبيعة الخاصة المتجاوزة للوحل الذى نحيا فيه من الواقع ، وأن الفنان إنسان ملهم ، ذو طيبة مختلفة ، ولا ينبغى الحط من شأن ما ينتجه ، بأن يستعمله الرعاع ، ولذا يجب عزل الفن حفاظا على قنسيته . فكل ما هو من إنتاج الإنسان فهو إنسانى ، بمعنى أنه وسيلة لتحقيق غرض ما ، وأنه من إنتاج الإنسان بمعناه الواقعى ، ليس الإنسان الفنان الذى يذهب البعض على أنه متصل بقوة عليا ، وأن تلك القوة هى المسئولة عما يتم من إنتاجه الفنى وذلك بالطبع مقنمة لإضفاء لقنسية على الأعمال الفنية ، وبالتالي فصلها عن الواقع الذى نحيا فى نطاقه " إن إقامة حاجز بين الفنون النافعة والفنون الجميلة ، يؤدى حتما إلى غموض وتخبط فى فهم العمل الفنى ^(١٠) .

ومما ساعد على عزل الفن ووجود المتاحف ظهور الرأسمالية ، وتمكنها من المجتمعات الأوروبية . وبالقطع اختلفت الرأسمالية عن الإقطاع فى وسائل الإنتاج ، وأفرزت فئة من الأثرياء ، فوجدت تلك الفئة أن هناك حاجة ملحة لامتلاك الأعمال الفنية النادرة والاحتفاظ بها . وهذا يعنى لدى

الرأسمالى تفوقا ثقافيا ، باقتنائه مثل هذه المنتجات الفنية يوازى تفوقه فى الميدان المالى المتمثل فى الأسهم والأوراق المالية . وحتى يشعر الرأسمالى بتفوقه وتميزه ، يقوم باقتناء المنتجات الفنية المتميزة والاحتفاظ بها ، عندئذ يعنى ذلك المسلك أن المنتجات الفنية تستمد قيمتها من ذاتها ولا صلة لها بالواقع المتغير ذو الطبيعة المادية الدنئية . وبالتالي ساهم هذا الموقف فى عزل الفن ، والنظر إليه على أنه ذو قدسية خاصة " وقد كان لنمو الرأسمالية تأثير قوى فى وجود المتحف باعتباره المكان الطبيعى للأعمال الفنية ، وفى رواج الفكرة القائلة بأن هذه الأعمال قائمة بذاتها فى استقلال عن الحياة العامة " (١١).

ولم يقف الأمر عند حد الأفراد ، فى الاهتمام بالأعمال الفنية ، بل نجد أن للشعوب حريصة ، على إظهار شغفها الثقافى ، وذلك من خلال إقامة المتاحف وبناء دور الأوبرا . وهذا الموقف من جانب الجماعة يؤكد عدم اهتمامها فقط بالأمور المادية ، وإنما لديها اهتماما أيضا بالفن ، فتتفق عليه جزءاً من مواردها . ولكن إقامة مثل هذه الأبنية والاحتفاظ فيها بالآثار الفنية ، هى مجرد واجهة لتعكس الاهتمام الثقافى . بينما يؤكد الواقع على الاحتفاظ بتلك الأعمال الفنية وإضفاء عليها ضرب من القدسية ، يفصلها عن الواقع ويؤدى إلى عدم مساهمتها فى تشكيل النسيج الثقافى . بينما كان للعمل الفنى مرتبطا دائما بالبيئة التى تم إنتاجه فيها ، ولم يكن الفنان منعزلاً عن مجتمعه ، بل كان ملتصقا به ، يحاول بإنتاجه للمساهمة فى تطور الواقع ، الذى يوجد فيه . وليس أدل على ذلك ، من أن الأعمال الفنية التى يتم إنتاجها يتم عرضها للبيع ، شأنها فى ذلك شأن السلع . وأدى الاهتمام بالفن إلى تشجيع الفنانين فى ارتباطهم بالمجتمع وحاجاته وأن هذا الإنتاج الفنى

يتم تسخيره للنهوض بالمجتمعات الانسانية" إن الموضوعات التي كانت في الماضي ذات معنى ، لما كان لها من مكانه في حياة الجماعة ، تعمل الآن بمعزل عن ظروف نشأتها . وقد ترتب على ذلك أن هذه الموضوعات قد انفصلت أيضا عن الخبرة العامة ، وأصبحت لا تخرج عن كونها مجرد شعارات لذوق وشهادات لنوع خاص من الثقافة " (١٢).

وقل التغيير والتطور في الأحوال الصناعية من مكانة الفنان ، وأضعف من تفاعله الإيجابي مع التيارات الأساسية داخل المجتمع . وذلك لأن الصناعة أصبحت ميكانيكية ، مما جعل دور الفنان هامشيا وتأثيره ضعيفا في ظل الإنتاج الضخم نتيجة للتقدم في المجال الصناعي الذي حققته الإنسانية في الحقبة الأخيرة . ولذا أصبح اندماج الفنان في السياق الطبيعي للخدمات الاجتماعية محدوداً ، وتأثيره أقل ، عما كان عليه في العصور الماضية . ولذا اعتقد الفنانون أن المهمة التي تقع على عاتقهم هي أن إنتاجهم الفني لا يخرج عن كونه وسيلة منفصلة للتعبير عن ذاتهم . وحرصا منهم على أن لا يستغل إنتاجهم لخدمات اقتصادية تعمدوا تأكيد النزعة الانفصالية بدرجة ملفتة للنظر ، قد تصل إلى حد الاستغزاز " وقد ترتب على ذلك أن أصبح للمنتجات الفنية طابع الأشياء المستقلة أو الموضوعات الخفية المستورة بدرجة تفوق كل تصور " (١٣).

وهكذا نجد أن كل هذه العوامل قد ساهمت في إيجاد تلك الهوة بين الخبرة للعادية والخبرة الجمالية . وطبقا لهذا الموقف ، لم يكن أمامنا سوى الاعتراف بأن الفن متعال ، لا يوجد بينه وبين الواقع صلة نتيجة اختلاف طبيعتهما . ثم ظهرت بعض العوامل - التي أشرنا إليها - المتمثلة في الاستحواذ على المنتجات الفنية ، بغرض عرضها على الناس أو امتلاكها

للتفاخر باقتنائها ، أن طمست لدى الناس حقيقة تلك القيم الجمالية . وامتداداً لما سبق ، كان طبيعياً أن يصطبغ النقد الفني بتلك الصبغة التي تنتظر إلى العمل الفني على أنه ذو قدسيه خاصة ، ومكانه متميزة متعالية مما ساهم في ذلك الانفصال ، وعمق الهوة وخلق حاجزاً بين المنتجات الفنية والواقع الحسى . وإذا تعمق لدى الناس نتيجة هذه المواقف التهليل لكل ما هو غريب وغير مألوف وكان ربط الفن بالخبرة العادية يعد تنديساً وتقليلاً من شأن القيم الجمالية.

ويؤكد "ديوى" على كثرة النظريات القائمة في الفن ومن السهولة تعديل تلك النظريات أو المزج بينها - شريطة أن يكون الإنسان من النوع الذى يستهويه هذا التأليف - ولكن الخلل الموجود في النظريات للمطروحة أن نقطة الانطلاق لديها التأكيد على النزعة الانفصالية وأن الفن ذو طبيعة روحية يؤدي هذا إلى قطع الصلة بين الفن وبين الخبرة المحسوسة . ولكن لا يعنى هذا أخذ موقف مضاد بأن ننكر تلك النزعة للروحانية ، ونؤكد على نزعة مادية وضعية ، نقل من قيمة الأعمال الفنية الجميلة وتهبط بها إلى مستوى وضيع . ولكن لابد من وضع تصور يخلع على الأعمال الفنية الكيفيات الموجودة في التجربة العادية . وعندما يتم وضع الأعمال الفنية في إطارها الإنسانى ، فإن تأثيرها يصبح أعمق وأكثر تأثيراً ، مما لو كتب للنظريات التي تذهب إلى عزل الفن أن تسود^(١٤).

ولذا لا نتفق مع ما ذهب إليه د/ محمد على أبو ريان من " أن ديوى في دمج الفنون الجميلة بالفنون النافعة يؤدي إلى ضياع الفنون الجميلة الخاصة وسط هذا التعميم الذى لا مبرر له لعنصر الجمال في النشاط الإنسانى ، فليس الفن هو الواقع تماماً بل هو حصيلة التقاء الفنان المبدع

بالواقع وتفاعله معه ، وليست الفنون التطبيقية مجالا للتجربة الفنية الخالصة إذ إنها تستهدف غايات نفعيه بينما تستهدف التجربة للفنية الخلق الفني فى ذاته « (١٥).

ونتفق مع ما يذهب إليه د/ زكريا إبراهيم - فيما طرحه من تساؤلات وذلك فيما يتعلق بالعلاقة بين الجمال والمنفعة " ليس للجمال منفعة ، كما أن للمنفعة جمالها ؟ وبعبارة أخرى ألا يجدر بنا أن نخفف من حدة التناقض الذى اعتاد بعض الباحثين إقامته بين مبدأ الجمال ومبدأ المنفعة ؟ بل ألسنا نلاحظ أن الإنتاج الفنى ، عندما يكون عملا ناجحا فإنه لا بد من أن يجمع فى صميم نجاحه بين مبدأ الجمال ومبدأ المنفعة ؟ « (١٦).

الفصل الثاني

جذور الخبرة الجمالية

والحقيقة أن الفن الجميل ، إذا جعلنا بدايته في العلاقة التي توجد بين الفن وبين الكيفيات الموجودة في الخبرة العادية ، عندئذ نستطيع توضيح العوامل التي تساهم في تحويل النشاط الإنساني البسيط إلى موضوعات لها قيمة فنية ، ويتم هذا من خلال تطور طبيعي لا مجال فيه لفصل الفن عن الخبرة العادية ، وجعل الفن مقطوع الصلة بالواقع . وكان الأعمال الفنية قد هبطت على الأرض فجأة ، أو أن الإنتاج الفني ليس من خلق الإنسان ولكنه من خلق كائنات أخرى لا تحيا بيننا ؟ ولا ينبغي أن يكون لها وجود بيئيا ، مما يترتب عليه عزل الفن والتعامل معه على أنه شيء فوقوى لا مثيل له ، ولا ينبغي تدنيسه بتلك التصورات التي ترى أن الفن إنتاج إنساني وثيق الصلة بالخبرة وأن المنتجات الفنية لها صبغة عملية . ولذا نجد من يرفض مثل هذا الموقف ويعتبره محاولة للهبوط بالفن إلى مستوى السلع التي تسخر لخدمة أغراض معينة . وبصرف النظر عن مثل هذه المواقف فإننا إذا امتدحنا بعض الأعمال الفنية ، وأخذنا نتغزل في روعتها ، وأكنا على تفردا ، فإن هذه المواقف لن تساعدنا في فهم هذه الأعمال ، ولن تساعدنا في القدرة على إنتاجها . يستطيع الإنسان أن يستمتع بالأزهار ، على الرغم من عدم معرفته بالتفاعل الذي يحدث بين البذور والتربة والهواء التي تساهم في وجود تلك الأزهار . ولكن في الوقت نفسه لا يستطيع الإنسان أن يفهم الأزهار دون أن يدخل في اعتباره كل هذه الأنواع المختلفة من التفاعلات ، ولا تخرج النظرية عن كونها نوعا من الفهم . وعلى ذلك نجد أن النظرية

الجمالية فى المقام الأول تركّز على الكشف عن طبيعة الإنتاج الفنى وكيفية الاستمتاع به من خلال الإدراك الحسى . وهنا فى الإمكان أن نتساءل " كيف تترقى صناعتنا العادية للأشياء فتصير صورة أخرى من الصناعة تتسم بالطابع الفنى الأصيل " (١٧).

وامتدادا لما سبق لا نستطيع تقديم إجابة على الأسئلة التى من نمط السؤال - الذى أشرنا إليه آنفا - إلا من خلال البحث عن جذور الفن المتضمنة فى الخبرة العادية التى نتعامل معها ، على أنها لا تحمل صفات جمالية . وعند تمكّنا من الوصول إلى الجذور الفعالة ، عندئذ يكون فى إمكاننا تتبع تطورها ، حتى نصل إلى أرقى أنواع الفن . وحتى يكون فى إمكاننا تتبع مثل هذا النمو الفنى ، يمكننا أن نتذكر بشكل سريع - المثال الذى أشرنا إليه آنفا - عن نمو النباتات وإزدهارها ، إذ مهما كان استمتاعنا بالنباتات فعليا أن نفهم قانون السببية الذى نخضع له . والفن الجميل بصفته ليس خاضعا لمجرد الاستمتاع الفردى ، علينا أن نبدأ معه بالبذور والتربة والهواء على اعتبار أنهم المصدر الأساسى للأشياء التى نستمتع بها جماليا وإذا سلمنا بقيمة الخبرة العادية ، عندئذ نجد أنفسنا وجها لوجه مع المشكلة ، ويتغير توجهنا من إيجاد إجابة نهائية إلى كيفية مواجهة تلك المشكلة . وهنا نجد أنفسنا بإزاء تساولين إذا كان الفن متضمنا بالقطع فى كل خبره عادية " كيف نفسر عجزه فى الغالب عن اتخاذ صورة واضحة ؟ لماذا يبدو الفن للكثيرين بضاعة مستوردة من الخارج دخيلة على صميم الخبرة ، ولم يرغب الناس فى اعتبار الموضوع الجمالى مرادفا لشيء لصطناعى ؟ " (١٨).

وحتى نتمكن من الإجابة على مثل هذه الأسئلة ، ينبغى تحديد طبيعة الخبرة ، وكما هو واضح من فكر 'ديوى' الذى لا يتجاوز الواقع الحسى

الملموس الراض لما هو دون ذلك ، يذهب إلى أن الخبرة محدودة بشروط الحياة الأساسية . والملاحظة التي تستحوذ على انتباهنا هي أن الحياة مرتبطة دائما بالبيئة وهناك تفاعل بين الحياة والبيئة . وليس هناك مخلوق يحيا فقط تحت جلده لكن الأعضاء الموجودة تحت الجلد مرتبطة ارتباطا مباشرا ، مع ما هو موجود وراء إطاره الجسدى ، مما يحتم التكيف ، حتى يتسنى له الاستمرار فى الحياة . والكائن الحى لا يحيا حياة سهلة ليئة ، بل بالعكس تحقق به الأخطار من كل صوب ، مع حاجته إلى تلبية احتياجاته مستعينا فى ذلك بالبيئة التى يحيا فيها . انن مصير الكائن الحى لا نستطيع أن نفصله عن بيئته ، بل هناك تبادل بينهما أى بين الكائن الحى وبين بيئته ويتم هذا بطريقة باطنية عميقة ، لا بطريقة سطحية خارجية . إن إمضاءات الكلب عندما يضل طريقه ، أو عند تناوله طعامه ، أو التقائه بصديقه الإنسان عند عودته ، كل هذا يعد تجسيدا لاندماج الحياة فى نسج طبيعى يلف الإنسان والحيوان الذى استأنسه . وكل مطلب سواء كان متعلقا بالطعام أو الماء ، يعد هذا شاهدا على وجود خلل وعدم انسجام وإن كان وقتيا مع البيئة عندئذ يوجد حاجة للخروج إلى البيئة لسد الخلل والوصول إلى التكيف ، حتى وإن كان وقتيا ، والحياة نفسها غير مستقرة ، أحيانا يعجز الكائن الحى عن إيجاد التكيف ، ولكنه سرعان ما يندمج فى الحياة ، وهذا الاندماج فى الحياة المتطورة لا يعنى أنه عودة إلى حالة سابقة لأن حالة عدم الاندماج التى اجتازها تكون قد أكسبته ثراء وخبرة . وعندما تكون المسألة التى تفصل الكائن الحى وبيئته كبيره بشكل لا يمكن تجاوزها ، فى هذه الحالة يفنى الكائن الحى . ولا تستمر الحياة إلا عندما يكون الصراع لا يخرج عن كونه انتقالا إلى حالة توازن أعم بين طاقات الكائن الحى ،

وطاقات البيئة الخارجية . ومثل هذه الوقائع البيولوجية وإن كانت حقائق معادة ، إلا أنها تتضمن دلالة هامة لأنها تفسر جذور الظاهرة الجمالية فى صميم التجربة (١٩).

والعالم يحتوى على كثير من الأشياء ، التى تعتبر معادية للحياة ، بل نجد أن العوامل التى تساهم فى استمرار الحياة ، هى ذاتها التى تؤدى إلى الخلل فى الحياة ، فيحدث الخلل فى علاقتها بالبيئة ومع كل هذا ، إذا استمرت الحياة كان ذلك يعنى تغلبها على العوامل المعوقة ، ونجحت فى أن جعلت تلك العوامل معضدة لحياة أمتن وأعمق قوة . وهنا نجد ما لم يكن متوقعا ، ذلك التكيف العضوى الذى يحدث من خلال الامتداد لا عن طريق الانقباض . وهنا نجد بداية التوازن الذى يتم من خلال الإيقاع ، ومما لا شك فيه أن هذا التوازن لا ينشأ آليا ، بل هو يوجد كنتيجة للتوتر . والطبيعة حتى فيما هو دون الحياة ، هناك ما هو أكثر من الصيرورة والتغير وهناك شكل يتحقق عند الوصول إلى حالة التوازن ، حتى وإن كان هذا التوازن متغيرا . والتغيرات متداخلة ، وبعضها بعضها بعضا ، وطالما وجد الترابط والمساندة فلا بد من وجود استمرار فى الوجود . ولا يتم النظام من الخارج ، بل مصدره العلاقات الموجودة بين الطاقات بعضها البعض وذلك يعنى أن مصدره التفاعل المتسق أو المنسجم . والنظام من خلال طبيعته الإيجابية يتطور ويترقى ويستحوذ على إعجابنا ولاسيما أن العالم يسيطر عليه الاضطراب باستمرار ، ولا يقدر للكائنات الحية مواصلة الحياة ، إلا إذا استثمرت أى نظام نجده من حولها . وفى عالمنا هذا على كل مخلوق حتى أن يسعد بالنظام ، وإذا تقاعص الكائن الحى عن المشاركة فى النظام الموجود فى بيئته ، فإنه عندئذ لا يضمن الاستقرار اللازم لمواصلة الحياة.

وحين يتم هذا فى أعقاب مرحلة تنسم بالتمزق ، فإنها تحمل بداخلها بدايات شبه جمالية تتحقق (٢٠).

وعندما يحدث تصدع فى علاقة الإنسان بالبيئة ، ثم يستطيع تجاوزه هذا التصدع باتحاده بالبيئة ، عندئذ يتكون لدى الإنسان مخزون يساعده فى تحقيق ما يصبو إليه . وعند وجود الانفعال يعد هذا علامة على وجود خلل سواء أكان هذا الخلل قد وقع أو على وشك الوقوع . ورغبة الإنسان فى الوصول إلى حالة الاتحاد تجعل الانفعال لديه منصب على الموضوعات ، على اعتبار أنها تحمل شروط تحقيق الانسجام . وعندئذ يحدث اندماج التفكير فى صميم الموضوعات . وما يستحوذ على اهتمام الفنان هو الوصول إلى مرحلة الخبرة التى يتحقق عندها الاتحاد . والفنان لا يسقط من حساباته لحظات التوتر ، ولكنه يهتم بها وهذا الاهتمام ليس اهتماما بذاتها بل لما تتضمنه من إمكانيات تعضده فى الوصول بتجربته الكلية الموحدة إلى مرحلة الشعور الحى . ويختلف رجل العلم عن صاحب النزعة الجمالية . حيث نجد أن الإنسان ذا الاهتمامات العلمية تستحوذ على تفكيره المشكلات التى يكون فيها التوتر موجودا . صحيح أنه يسعى إلى إيجاد حل لمثل هذه المشكلات ، ولكن ليس هذا نهاية المطاف ، بل يستحوذ على اهتمامه مشكلة أخرى مستخدما فى ذلك حلا قد سبق الوصول إليه . وهكذا دائما رجل العلم فى حركة دائبة ، وينتقل من مشكله إلى أخرى يساعده فى ذلك الخبرات التى توصل إليها عند حله للمشكلات السابقة . حيث إن المشكلات التى تواجه الإنسان ليس لها نهاية ، وستظل الإنسانية دائما تسعى إلى الوصول إلى حلول لمشاكل بعينها ، وعند الوصول إلى حل لتلك المشكلات تظهر مشاكل أخرى فى حاجة للوصول إلى حل لها ، وهذا يمثل قدر الإنسان الذى

لا يستطيع الفكاه منه . وعلى الرغم من أن هذا في ظاهره قد يشكل معضلة بالنسبة للإنسان ولكنها في الوقت نفسه يعطى للحياة قيمة بأهمية الإنسان والدور الذى يلعبه فى تحقيق التقدم ولا توجد كلمة نهائية " لأن العلم ليس له نهاية ، لأنه يؤكد دائما على الملاحظة والتجديد والاختراع . وكل الأبحاث معرضة للتفكيح . والكلمة الأخيرة ليست هى الأخيرة ، والاحتمال موجود مادام هناك علم^(٢١).

والخبرة الجمالية لوجود لها فى عالمين ، عالم الصيرورة المحضة وعالم الكمال والثبات . لأنه فى عالم الصيرورة المحضة ، لن تكون هنالك نهاية يتحرك فى اتجاهها هذا التغير وهذا يعنى أنه تغير محض لا يعطى الأمل فى السيطرة على العالم والقدرة على التحكم فيه لأحداث التقدم الذى يسعى إليه الإنسان . بينما العالم الكامل الثابت ، لا توجد فيه مشاكل ولا يعترض الإنسان فيه أزمات وبالتالي يصيح وجود الإنسان لا معنى له ، لعدم قدرته على المشاركة فى اتخاذ قرار ، أو حتى لديه للقدرة على تجاوز مشاكل تعترضه ، مما يعطى للحياة قيمة . لأن قيمة الإنسان فى هذا العالم مرتبطة دائما بما يعترض طريقه من نقص فى هذا العالم ، وسعيه الدائم لتجاوز هذا النقص ، مما يعطى للحياة معنى . بينما العالم المكتمل الذى لا يوجد فيه نقص لا مكانة فيه للإنسان . عندئذ يتبادر إلى الذهن سؤال ، ما قيمة وجود الإنسان ؟ على اعتبار أن كل شئ مكتمل منذ البداية ، إذن لا معنى لوجود الإنسان . صحيح أن الإنسان دائما يحلم بالوصول إلى السعادة السماوية الأبدية ، التى لا تواجه فيها مشاكل ولا تعترضه أية مضايقات أى يحاول الوصول إلى النرفانا . وهنا يقوم الإنسان بمحاولة إسقاط لتلك السعادة الأبدية على عالمنا المتغير الذى تحاصره فيه المشاكل

والشدائد من كل صوب . وإن لم يكن العالم الذى نحيا فيه خليط من السعى وبلوغ الهدف أو من التفكك واستعادة الوحدة ، لاختفى الطابع الجمالى فى خبرة الإنسان . والإنسان يفقد توازنه فى البيئة المحيطة به ولكنه سرعان ما يستعيد توازنه وهكذا " لو افترضنا عالما كاملا ، لما كان فى وسعنا أن نميز فيه الصحوه من الرقاد . ولكننا أيضا لو افترضنا عالما مضطربا تعلم الاضطراب لما كان فى وسعنا أن نفترض إمكان قيام أى صراع فى مثل هذا العالم بين الكائن الحى وظروف بيئته . أما فى عالم مصنوع على نمط عالمنا هذا ، فإن لحظات الإنجاز والتحقيق هى التى تدخل على التجربة فترات إيقاعية من اللذة أو الاستمتاع "(٢٢).

وفى هذا نجد تأثير جون ديوى بأستاذه 'وليم جيمس' " فى الاتجاه البراجماتى ، الذى يذهب إلى أن الفلسفات الاطلاقية الثابتة الجسامدة التى تتجاهل مكانة الإنسان ، تذهب إلى أنه لا جديد فى العالم انطلاقا من موقفها الحتمى الراضى للاحتتمالات ، بل إن العالم من وجهة نظرهم كامل وإن ما يحدث حتما كان سيحدث . وعلى هذا تحول الإنسان لديهم إلى شبح لا حول له ولا قوة " إن الحكم بالندم يصف القتل بأنه شئ قبيح شرير والحكم على شئ بأنه شرير يعنى أنه شئ ينبغى ألا يكون وأن ثمة شئ آخر ينبغى أن يكون بدلا منه " (٢٣).

وتؤكد "جيمس" على الاحتمالات يعنى أن المستقبل يكتفه الغموض، والإنسان الكائن الوحيد الذى يحدد المستقبل ، بناء على ما يبنله أو يقدمه فى الحياة من محاولات للتغلب على ما يسيطر عليها من مشاكل واضطرابات. والكون يسيطر عليه النقص وعدم للثبات وهذا يعنى وجود خلل والإنسان يقع على عاتقه محاولة تجاوز ذلك " أن العالم واحد بقدر ما تتماسك أجزاؤه.

وأنة متعدد بقدر ما يفشل أى ارتباط محدد فى أن يدرك . وأخيرا فهو يزداد اتحادا أكثر وأكثر بالصلة والارتباط التى توصل الطاقة البشرية فى تركيبها وإنشائها بمرور الزمن " (٢٤).

وهكذا نجد أن هناك حوارا مستمرا بين الإنسان وبين العالم الذى يحيط فيه . فالإنسان يواجه دائما مشاكل ويحاول جاهدا تجاوزها ، وما أن ينتهى من مشكلة حتى يواجه بمشكلة أخرى . وهذا ما يعطى للحياة قيمة وجمال ، ويعطى الإنسان الدافع فى الاستمرار . صحيح يصيب الإنسان دائما إلى حياة بدون مشاكل ولكن هيهات أن يحدث هذا فقيمة الحياة وجمالها فى مشاكلها وقيمة السعادة الإنسانية ، فى تحقيق إنجاز وحتى الإخفاق نفسه يعطى للإنسان دافعا وتصميما على تجاوزه . فقيمة الحياة وجمالها فى تحقيق التقدم أحيانا والإخفاق أحيانا أخرى . والانسجام الباطنى لن يتم بلوغه الا إذا حدث توافق بين الإنسان والبيئة التى يحيا فيها . والوصول إلى مرحلة الانسجام يعنى إقامة علاقة مع البيئة . وهذه العلاقة بدورها تحقق ضربا جديدا من التكيف ، ولن يتم هذا بسهولة ويسر ، ولكن بمصارعة وجهد متواصل . وليس بخاف علينا أن العلاقة بين الإنسان والبيئة ليست سهلة ولبنه وتحقق للإنسان ما يريده ولكنها علاقة تصطبغ بالعمل والكفاح للمتواصل . وعندما يصل الإنسان إلى الكمال - أو هكذا يخيل إليه - فنجده سرعان ما يجد أن هذا سراب وعليه أن يبدأ من جديد . وعند تحقيق الإنسان الانسجام فى لحظة معينة من حياته ، فعليه عدم التماذى لأن موقفه هذا يعد هروبا من العالم ويؤثر بالسلب على مقدراته فى الاستمرار فى حياة لا تعرف الركون إلى الهدوء والراحة " ولما خلال مراحل الاضطراب فإن ثمة ذكره متأصلة

تظل قائمه وهذه الذاكرة تخترق صورة لتسجام خفى يراود الإحساس به .
حياتنا نفسها ، وهو كالإحساس بأننا مرتكزون على صخرة راسخة ^(٢٥).

وفى الغالب الأعم يشعر معظمنا بأن هناك شرخا بين الحياة التى
يحيونها فى الحاضر وبين ماضيهم ومستقبلهم . وعلى ذلك فإن الماضى يعد
بمثابة عبء يطبق على صدورنا ، ويؤثر على الحاضر بالسلب مما يخلق
إحساسا بالندم وشعورا بالإحباط بما ضيعنا من فرص ووصولنا إلى نتائج
كثيرا ما رويدنا الأمل فى الوصول إلى أفضل منها . وهكذا نجد أن الماضى
يمثل عبئا على الحاضر ، ويعتبر مصدر إزعاج بدلا من أن يكون المصدر
الأساسى الذى يتم الاعتماد عليه لتحقيق الثقة فى المضى قدما إلى الأمام .
ولكن بطبيعة الإنسان لا ينكر ماضيه بل يعترف به ولا يقف الأمر عند هذا
الحد بل فى استطاعته أن يضع أمامه سقاطاته وتعثراته ، حتى يكون فى
مقدوره تسخيرها لخدمة حاضره . والمستقبل ليس محبطا ومخيبا للأمل بل
هو ملئ بالإمكانات والاحتمالات . ولكننا كثيرا ما يحدث لدينا تصدع داخلى
وانقسام باطنى يكون نتيجة للخوف الذى يسيطر علينا من جراء الخوف
الذى قد يحمله لنا المستقبل . وكثيرا ما يحدث لدينا تنازل للحاضر من أجل
الماضى أو المستقبل واللحظات السعيدة التى يتم فيها اكتمال الخبرة على
اعتبار أنها استوعبت الماضى بذكرياته والمستقبل بطموحاته لا بد من أنها
تتخذ عندئذ طابعا جماليا " يؤكد الفن بكل قوة على تلك اللحظات الخاصة التى
يجئ فيها الماضى فيزيد من قوة الحاضر ، ويجئ فيها المستقبل فيكون
بمثابة إنعاش لما هو مائل فى اللحظة الراهنة " ^(٢٦).

ويأخذنا "ديوى" إلى ما هو دون المستوى الإنسانى ويعود بنا إلى الحياة
الحيوانية ، إذا كنا نريد أن نقف على المصدر الحقيقى للخبرة الجمالية . إن

الأفعال التي يقوم بها الحصان أو الكلب ، تعد رمزا يعبر عن وحدة الخبرة ، وليس بخاف علينا ، أن تلك الخبرة تأخذ لدى الإنسان طابعا منقطعاً ومتجزئاً وتقع المسؤولية على الفكر بمعنى أن عدم وجودها لدى الحيوان جعل الخبرة وحدة متكاملة بينما وجود الفكر لدى الإنسان جعل الخبرة تأخذ طابعا جزئيا . ولتأكيد تلك النظرة حين نراقب الحيوان في حالة يقظته ، نجده متواجدا بكل كيانه ، في كل نشاط يقوم به أو فعل يصدر عنه . يتمثل ذلك في حواسه المنقطة بدرجة متساوية يتمثل ذلك في الرشاقة التي يتميز بها الحيوان ، ولا يستطيع الإنسان أن ينافس فيها ، وذلك لامتزاج الحركة بالإحساس لدى الحيوان وافتقادها أو على الأقل ليست بمثل للدرجة لدى الإنسان . والملاحظ أن ما يختزنه الإنسان من الماضي وما يتوقعه من المستقبل ينصب عملهما في الحاضر . ولذا لا يمكن أن نجد الحصان فيلسوفا مفكرا ، لأن هذا لا يوجد إلا عندما يكون هناك مقدرة على فصل الماضي عن الحاضر وهذا لا يمكن أن يتم بالنسبة للحيوان ولكنه موجود عند الإنسان . وامتدادا لما سبق نلاحظ أن هناك اختلافا في الحواس ودورها بالنسبة للإنسان البدائي عنها للإنسان المتحضر ، فالإنسان البدائي " تؤدي الحواس عنده دور الحراس الذين يضطلعون بمهمة التفكير المباشر ، كما تؤدي في الوقت نفسه دور الطلائع الأمامية التي تنهض بالعبء الأكبر من الفعل ، فلا يكون مثلها كمثل الحواس عندنا حيث نراها في الغالب مجرد ممرات أو مسالك تتجمع خلالها المواد التي ستخزن ، من أجل الاستفادة منها فيما بعد لتحقيق إمكانية متأخرة بعيدة الأجل " (٢٧).

وهكذا نجد أن " ديوى " انطلاقا من فلسفته البراجماتية يؤكد دائما على النتائج العملية ولا يسلم بفكرة أيا كانت دون تمحيص ومعرفة جدواها . ولذا

نجدّه في المجال الفنّي يظلّ أميناً لمنهجّه ، وينظر إلى الفن على أنّه صورة من صور الخبرة البشرية . ويؤكد على أن ضيق الأفق هو الذي يدفعنا إلى الاعتقاد بأن ربط الفن بالخبرة يعنى للتقليل والإتقاص من شأنه . والخبرة عندما تكون خبرة حقة بكل ما تحمله تلك الكلمة من معنى فإنّها تصبح حيوية إلى أقصى درجة . وعلى ذلك لا يكون معناها تقوقع للمرء في نطاق مشاعره الخاصة ، بل إن معناها يعنى اتصاله بالعالم اتصالاً واعياً ومؤثراً . والخبرة في ذروتها تعنى تدخّل الذات مع عالم الأحداث تدخلاً تاماً . والخبرة لا تعنى الاستسلام للعشوائية ، بل هي الدليل على إمكانية وجود استقرار ولا يعنى هذا الثبات بل يعنى الارتقائية ولذا " تعد الخبرة بمثابة تحقيق يضطلع به الكائن الحي في صراعه مع عالم الأشياء ومحاولة الظفر ببعض المكاسب فإنّها تمثّل الفن في بذوره الأولى " (٢٨).

الفصل الثالث

لم النظرة المثالية للخبرة ؟

يسيطر على الإنسانية معتقد ، بأن هناك خبرة متعالية سامية ، وإذا حاول أحد منا أن يرد تلك الخبرة إلى جنورها ، فإن ذلك يعد تنقيسا للخبرة وتقليلا من قيمتها . ونجد أيضا الرفض من التعامل مع الإنتاج الفنى المتميز على أنه ذو صلة وثيقة بالحياة العادية ، التى تشاركنا فيها كائنات حية . وهنا أيضا إصرار على التعامل مع الحياة على أنها شهوة منحطة ، ويجب على الإنسان أن يسمو فوقها احتراما لإنسانيته . أدى هذا بالطبع إلى وجود ثنائية، سيطرت على كافة مناحى الحياة ، ما بين مثالى ، ومادى ، وروحى وجسدى ، وما إلى ذلك من الثنائيات التى تمثلأ بها حياتنا . وبشكل سريع نتتبع تلك الثنائيات ، التى تغلغت فى حياتنا . فنجد الحياة منقسمة إلى عدة أقسام ، منفصلة بعضها عن بعض ، ثم يتم تصنيف الأقسام على أنها متعالية أو منحطة ، فى حين يتم التعامل معها من منظور القيمة على اعتبار أنها جسمية دنيئة أو روحية سامية ، مادية أو مثالية . وامتدادا للمواقف السابقة أدى هذا إلى تقسيم ضروب النشاط الذى نطلق عليه النشاط العملى فى مقابل الموقف العقلى ، وفصل الخيال عن مجال التنفيذ ، وفصل الموقف الغائى المعنوى عما هو عملى مما ترتب عليه " أن هؤلاء الكتاب الذين اهتموا بتشريح الخبرة ، وقع فى ظنهم أن تلك التقسيمات باطله فى صميم تكوين الطبيعة البشرية نفسها " (٢٩).

ولكن لا تهبط علينا الخبرة فجأة وبدون مقدمات ولكنها أى الخبرة لا تعدو كونها نتيجة لتفاعل الإنسان مع البيئة التى يوجد فيها . وهذا التفاعل إذا تحقق أخذ طابع المشاركة . ومن المنطق عليه أن الأعضاء الحسية هى التى تساهم فى تحقيق مثل هذه المشاركة . ولذا يصبح أى نقد أو تسفيه لقيمة الأعضاء الحسية ، سواء كان هذا النقد عمليا أو نظريا ، فإنه فى النهاية يعبر عن موقفنا من الخبرة التى تأخذ عندئذ صفة التبدل . ولذا نجد أن التعارض الذى نقيمه بين الروح والمادة أو العقل والجسد ، إنما سببه فى النهاية الخوف ، مما قد يحدث لنا أو نتعرض له فى الحياة . فقمنا بمثل هذه الضروب المتعددة من التعارض التى تعكس فى النهاية الارتداد والانسحاب وعدم القدرة فى المشاركة على الوجه الأكمل . وعلى هذا نجد أن التسليم بوجود استمرارية بين أعضاء الإنسان ، ودوافعه وحاجاته من جهة وبين جنوره للحيوانية من جهة أخرى ، لا يعنى الهبوط بالمستوى الإنسانى إلى المستوى الحيوانى ، بل إن العكس الذى يحدث ، لأن التسليم بهذا يعنى وجود أساس تقوم عليه التجربة الإنسانية وتشكل فيه الخبرة الإنسانية المتميزة التى تثير الإعجاب البناء العلوى (٣٠).

ونجد منذ البداية أن الفن موجود فى الحياة ولكننا لا نستطيع أن نطلق عليه " فن " وذلك لانعدام القصدية . وهنا نجد أن دور الإنسان المتميز فى الطبيعة ، إنما هو الوعى بما تتضمنه الطبيعة من علاقات . ولذا نجد أن الإنسان يتعامل مع الطبيعة من منطلق استخدامها من أجل خدمة حياته الذاتية ، ويتم ذلك باتساق مع جهازه العضوى . ويعتبر الفن الدليل المحسوس على أن الإنسان فى مقدرته العمل بوعى ، وعندئذ يكون فى مقدرته تحقيق الاتحاد بين الحس والدافع والفعل . وتدخل الوعى بضمى

على هذا الاتحاد طابعا تنظيميا ، ويصبح لدينا فرصة الاختيار ، والقدرة على التقييم ، وعلى ذلك يساهم الوعي فى تنوع الفنون بشكل لانتهائى " ولكن تدخل الوعي يؤدي فى الوقت نفسه إلى ظهور فكرة الفن بوصفها فكرة شعورية ، وهى بلا شك أعظم إنجاز عقلى فى تاريخ الإنسانية " (٣١).

إن الفن هو خير مثال على وجود اتحاد محقق ، أو من الممكن تحقيقه بين المادى والمثالى ، وإن كان هناك من يعترض على هذا الموقف ، فعليه وحده تقع المسؤولية فى إثبات أن هناك ثنائية ، لأن الطبيعة من وجهة نظو "ليوى" تؤكد على نفي تلك للثنائية ، وأنها من صنع الخيال الإنسانى لتجاوز المشاكل التى تعترضه ، وهذا فى الواقع لا يخرج عن كونه هروبا من مواجهة المشكلة . وفى الواقع نجد أن الطبيعة هى أم الإنسان والوطن الذى يحيا فى كنفه ، صحيح أنها قد تكون أحيانا أى الطبيعة أما قاسية أو وطنيا مضطربا يخلو من الألفة والانسجام ، ولكن وجود الحضارة واستمرارها إنما يعد دليلا على أن طموحات الإنسان تلقى فى الطبيعة مساندة ودعمها لها . وكما أن نمو الإنسان من مرحلة كونه جنينا حتى يصبح شخصا ناضجا ، إنما هو نتيجة لتفاعل جهازه العضوى مع البيئة ، كذلك الحضارة ليست نتيجة جهد تم بذله فى مكان منعزل بعيد ، بل هى لا تخرج عن كونها ثمرة لتفاعل دائم مع البيئة " وحسبنا أن ننظر إلى عمق الاستجابات التى تولدها لدينا الأعمال الفنية ، لكى نتحقق من وجود اتصال ، بينها وبين عمليات هذه الخبرة المستمرة . وعلى ذلك نجد أن الاتصال قائم بين الأعمال الفنية وما تولده لدينا من استجابات من جهة ، وبين عمليات الحياة نفسها حين تبلغ مرحلة التحقق الموفق الذى لم يكن فى الحسبان من جهة أخرى " (٣٢).

يستشهد "ديوى" الذى يؤكد على اندماج كل ما هو جمالى داخل للطبيعة ، بالخبرة التى عبر عنها الفنان متميز ألا وهو و.هـ. هـ.سون ، وهذا يعنى عدم لقتصار تلك الخبرة على فرد بعينه . يذهب "هـ.سون" إلى القول بأنه يشعر عندما تختفى من أمام بصره الأعشاب الخضراء ، ولم يعد فى قدرته أن يسمع أصوات الطيور المغردة ، ومختلف الأصوات الريفية ، عندئذ لم يعد للحياة معنى ، وأستطيع أن أؤكد وأنا مطمئن تماما على أننى فقدت الحياة . ثم يذهب هذا الفنان ألا وهو " هـ.سون" إلى القول بأننى حين يتطرق إلى سمعى قول الناس ، انهم سأموا الحياة لانعدام السعادة التى تجعلهم يتمسكون بها ، أو أنهم يتعاملون مع الحياة بطابع يغلب عليه اللامبالاة نتيجة انعدام الهدف لديهم ، فالأرجح انهم لم يكونوا أحياء بما تحمله تلك الكلمة من معنى ولم يشاهدوا هذا العالم على حقيقته ولا أى شئ بما يحتويه العالم ولا حتى اصغر مساحة من العشب الأخضر . وامتدادا لما سبق ، نجد "هـ.سون" يؤكد على فكرته ولكنه فى تلك المرة يقوم باسترجاع تكريات مما تعرض له فى الطفولة ، فيقدم لنا ما يتضمنه الاستسلام الجمالى من بعد صوفى ، ويعرض لنا خبرة تقترب فى بعض جوانبها مما يطلق عليه المتدينون الاتحاد الكشفى أو الانجذاب الذى ينتاب المتصوفون . وفى هذا يحدثنا "هـ.سون" عن التأثير الذى تركه فى نفسه منظر لأشجار السنط، فيذهب إلى القول بأنه بدت له الأوراق الكثيفة فى الظلام لحالك تحت ضوء القمر ، وكأنه منظر غريب لما يوحى به من جلال المشيب ، حتى لقد خيل له أن هذه الشجرة لديها حياة أعمق عما سواها وأنها أى الشجرة لديها شعور بوجودى يفوق أى شئ آخر ... وهذا الإحساس أشبه بما يشعر به الشخص

بوجود كائن فائق للطبيعة ، أو من يعتقد بأن هذا الكائن موجود أمامه ، وإن كان لا يراه ، ولكنه ينظر إليه وعلى علم بكل ما يدور فى داخله (٣٣).

وعند استشهد "ديوى" بشخصية "و.ه. هـسون" ذهب إلى ما يتضمنه الاستسلام الجمالى من بعد صوفى ، وأن تلك الخبرة تقترب مما يطلق عليه المتكبرون الاتحاد الكشفى أو الانجذاب لدى المتصوفين . وحتى يكون الموضوع أقرب إلى الوضوح ، وجدنا لزاما علينا ، أن نستشهد بشخصية من هؤلاء الذين يقعون تحت تأثير الانجذاب ، وخير مثال على ذلك مقدمة "وليم جيمس" من خلال شخصية "ستيفن هـ بريدلى" " أنى اختار الحالة الطريقة لرجل غير متقف وهو ستيفن هـ بريدلى Stephen.H.Bradley تجربته مسرودة فى كتيب أمريكى نادر . اعتقد بريدلى انه كان قد اهتدى تماما من قبل فى عمر الرابعة عشر . اعتقد رأيت المسيح ، بالإيمان فى شكل إنسانى لمدة حوالى ثمانية واحدة فى الحجرة بأذرع ممدودة ظاهرة ليقول لى ، تعالى ، وفى اليوم التالى ابتهجت بارتجاف ، وبعد ذلك سعادتى كانت عظيمة جدا لدرجة أننى قلت أننى أريد أن أموت ، وأن هذا العالم ليس له مكان فى ميولى ، كما أعرف وفى كل يوم يقترب منى بوقار يوم الإجازة الدينية . أنا غيور على الجنس البشرى ليشعر بما أشعر ، أنا أطلب لهم جميعا حب الله السامى . قبل ذلك كنت أنانيا ومستقيم النفس ، ولكنى الآن أحب الرفاهية للجنس البشرى كله ، وأستطيع بقلبي الملئ بالإحساس أن أسامح ألد أعدائى وأحس كما لو كان يجب على أن أكون مستعدا لتحمل إهانات وسخرية أى شخص وأن أعانى من أى شئ من أجله إذا كنت أستطيع أن أكون وسيلة فى أيادى الله الخاصة بهدية أى روح " (٣٤).

لا يعنى هذا تأييد " ديوى " للتصوف ، بل انه يرفض الأديان بشكل عام . حيث يؤكد على أن إيمان الإنسان بقوة متعالية مفارقة مرتبط بالضعف الإنسانى ، وفشله فى السيطرة على الطبيعة . ولكن بعد أن حقق الإنسان سيطرته على الطبيعة وتم تسخيرها لخدمته وذلك بعد التقدم العلمى الذى حققه ، لم يعد هناك مبرر لاستمراره فى ذلك " لأن جعل الكون بأسره مثالياً وغيبيا هو اعتراف بالعجز عن السيطرة على مجريات الأشياء التى تهمنا بشكل خاص طالما قاس الجنس البشرى هذا العقم ، فإنه نقل طبيعياً عبء المسؤولية التى لم يستطع تحملها على عاتق الذات المتعالية " (٣٥).

وفى هذا السياق يذهب "ديوى" إلى أنه قد " أظهر العلم الانثروبولوجى والسيكولوجى المصدر الإنسانى الذى نبعت منه الممارسات والاعتقادات الدينية فهم يقولون أن كل ما هو دينى يجب أن ينتهى " (٣٦).

يبدأ "ديوى" من الواقع ولا يتجاوزه ، لما يتميز به من خصوبة وثراء وتجدد ، ومن خلال ذلك الواقع فقط يستطيع الإنسان أن يحدد ما يعترضه من مشكلات محاولا التغلب عليها مستخدماً فى ذلك المنهج العلمى . ولذا يهاجم "ديوى" كل من يؤيد ما هو مغارق للطبيعة متجاهلاً الواقع ، لأن ذلك لا يودى بالإنسان إلى شئ سوى أنه تبديد لطاقاته فيما لا يعود عليه بالفائدة " ان الجانب الإبداعى لنيوتن فى نظريته عن الجاذبية لم يكن متمثلاً فى المواد الموجودة ، فالمواد مألوفة وكثيراً منها كان بمثابة حقائق معلومة . كالشمس والقمر والكواكب والنقل والمسافة والكتلة وتربيع الأعداد ، مثل هذه الأفكار لم تكن جديدة وترجع أصوله فى توظيف هذه المعارف المألوفة وذلك بإدخالها فى إطار غير معروف من قبل . يصدق هذا على كل اختراع علمى مذهب ، وكل اكتشاف متفرد وكل إنتاج فى بشر

الإعجاب . والمغفلون وحدهم يقومون بالتوحيد بين الأصالة والإبداع وبين ما هو خارق للعادة ، أما الآخرون فيعلمون أن معيار الأصالة الإبداعية يكمن في تسخير الأشياء المعتادة يوميا على هيئة صور لم تخطر لأحد على بال . فالتميز يكمن في العملية ولا يكمن في المواد المؤلفة منها ^(٣٧).

ويستخدم الإنسان كلمة "رمز" ليعبر عما هو مجرد من فكر ، كما هو متبع في الرياضيات ، وليعبر أيضا عن أشياء محسوسة كالعلم والصليب ، وهما رمزان يتضمنان قيمة اجتماعية ، ويشيران إلى إيمان تاريخي وعقيدة لاهوتية . وهناك أشياء أخرى كثيرة كالبخور ورنين الأجراس والزجاج الملون والثياب المنمقة ، مقترنة في العادة مما اتفقا على اعتباره مقدسا . ولذا فإن نظرة الإنسان إلى الماضي ، تظهر له وجود علاقة وطيدة بين نشأة كثير من الفنون والطقوس الدينية البدائية . ولكن لا يعنى هذا أن هناك من فى وسعه أن يذهب إلى أن تلك الاحتفالات الدينية كانت وسيلة عملية لإسقاط الأمطار ، أو تحقيق النصر ، أو الإنجاب ، لأن من يؤمن بذلك لم يفهم حقيقة التجارب الإنسانية القديمة ، وعجزوا من فهم معانيها . صحيح إن الاحتفالات الدينية كان لها هدف سحري ، ولكن مما لاشك فيه ، أنها لم تكن تمارس بشكل متصل ومستمر مع التسليم بفشلها فى الواقع العملى ، ومع ذلك فإن ممارستها كانت لها قيمتها فى أنها تكسب الإنسان الخبرة . مما لاشك فيه إن القلق الذى سيطر على الإنسان فى مختلف الوقائع التى لم يألفها كان له دور مهم فى وجود تلك الأساطير ، ولكن الشيء المؤكد هو أن ولع الإنسان بالقصة ، كان له دور مؤثر ، كما يحدث بيننا اليوم عند نشأة الأساطير الشعبية . وعلى ذلك لا يكفى أن نذهب إلى القول بأن الحس المباشر والانفعال ضرب من الإحساس يقوم بامتصاص كل ما هو ذهنى،

وإنما ينبغي القول بأن العنصر الحسى يقوم بإخضاع ما هو عقلى محض وهضمه . وهذا يعنى تأكيد "ديوى" على الفكرة التى طالما دافع عنها ، ولا يمل من تكرارها ألا وهى أن تلك الثنائية بين ما هو عقلى وحسى ، لا أساس لها ، وإنما هى من صنع الخيال الإنسانى . بينما يؤكد الواقع ان هناك ارتباطا بينهما ، وأن كلا منهما امتداد للآخر ، وأن ما هو عقلى ومنتصور أنه منفصل وغير مرتبط بالواقع ، لا يخرج عن كونه ذا صلة وثيقة بما هو حسى ، وبمعنى آخر إن ما هو عقلى يتمثل جنوره فيما هو حسى. وبالقطع لا نستطيع أن نفصل شئ عن جنوره ، وإلا كان ضربا من التخطيط وعدم تحديد الهدف^(٢٨).

وعند النظر فيما هو مفارق للطبيعة ، سنجد أنفسنا أمام ظاهره مرتبطة بالبعد السيكلوجى ، المسئول عن الإنتاج الفنى ، وفى الوقت نفسه لا تدخل فى باب النشاط الذى من خلاله يتم التفسير العلمى أو الفلسفى. وفى الحقيقة إن مثل هذه الظواهر – المفارقة للطبيعة – تزيد من حدة التوتر العاطفى، علاوة على أنها مرتبطة بهروب الإنسان من الروتين اليومى الذى يؤدى إلى الملل. ولذا نجد أن الإنسان يلجأ إلى ما هو مفارق للطبيعة ليس على أسس متين من خلاله يتم التوصل إلى تحقيق التقدم ويؤدى بالإنسان إلى تجاوز المشاكل التى تحاصره ولكنه لا يعدو أن يكون هروبا من الواقع ، عند عجزه فليجأ إلى الهروب لأنه لا يمتلك القدرة على المواجهة. ولذا نجد أن سيطرة ما هو فائق للطبيعة على الإنسان لو أنها مسألة عقلية محضة أو تصطبغ بالصبغة العقلية لكان الأمر بسيط ، وكانت المسألة غير مقلقة . وسبب ذلك إن ما هو عقلى محدد ، ونستطيع ببساطة بلغة العقل ، أن نحدد قدر المستطاع نقاط الاتفاق والاختلاف ، ولما كان الاختلاف العقلى فهو

اختلاف محدود وباستطاعتنا تداركه ، ولكن الأمر مختلف تماما ، وذلك فيما هو عاطفى ، وتكمن الخطورة فى أن ذلك هو الذى يتم من خلاله إنتاج ما هو فنى ، ولما كان ما هو فائق للطبيعة مرتبط بما هو لاهوتى ، فقام بتسخير الفن فى خدمته - وكما أشرنا سابقا - فإن نشأة كثير من للفنون مرتبط ارتباطا وثيقا بالطقوس الدينية البدائية. ولذا نجد أن التصورات اللاهوتية استطاعت أن تستحوذ على الكيان الإنسانى وتأسر فكره لأنها كانت مرتبطة باحتفالات مهيبه ، وملابس مطرزة ، وبخور ، وموسيقى، وأضواء ، وارتبطت أيضا بقصص تؤدي إلى الإعجاب وتثير الدهشة. وهذا يعنى أن التصورات اللاهوتية لم توفق فى الاستحواذ على الإنسان إلا عندما أثارت إحساسه وخياله الحسى إثارة مباشرة. ولذا قامت معظم الأديان بربط مقدساتها ، بأسمى روائع الفن كما نجد أوسع المعتقدات المسيطرة مرتبطة بالعظمة التى تسحر العين والأذن ، وتثير فى النفس الرهبة والدهشة ، مما يجعل الإنسان فى مناخ ثلغه الحيرة والأبهة والروعة. ويكفينا رؤية الثورات الفكرية التى أنجزها علماء الفلك والفيزياء فى عصرنا هذا ، حتى نتحقق من أنها تتسجم مع حاجتنا الجمالية من إشباع الخيال أكثر من انسجامها مع الحجة غير العاطفية التى يتطلبها التفسير العقلى (٣٩).

وامتدادا لما سبق نجد أنه من الطبيعى أن يذهب "هنرى آدمز إلى القول بأن اللاهوت الذى ساد فى العصور الوسطى فهو كيان أوجدته نفس الإرادة التى شيدت الكاتدرائيات. وفى الحقيقة إن العصر الوسيط بشكل عام، هو ذلك العصر الذى تعتبره المرأة الحقيقية للإيمان المسيحى فى المجتمع الغربى ، يعد دليلا واضحا على ما للحس من قوة وذلك لاستطاعته أن يمتص أسمى القيم الروحية. ولم يخرج دور التصوير والنحت والموسيقى

والدراما عن كونها مجرد أداة لخدمة الدين وهى فى ذلك شأنها شأن العلم والمعرفة المدرسية وعلى ذلك نجد أن الفنون لم يكن لها وجود خارج نطاق الكنيسة ، كما كانت احتفالات الكنيسة لا تخرج عن كونها فنونا تمارس فى ظل ظروف خاصة كانت تجعلها أكثر جاذبية وتأثيرا على الخيال. ولا يوجد ما يمكن أن يسيطر على الإنسان ويستحوذ على كيانه وذلك فى الفنون أكثر من اعتقاده بأن هذه الفنون لا تخرج عن كونها مجرد واسطة لتحقيق النعيم الأزلى^(٤٠).

وفى هذا الصدد يستشهد "نيوى بعبارة "لباتر" Pater يعضد فيها موقفه حيث يذهب إلى أن "انتشار المسيحية وسيطرتها على العالم الغربى فى العصر الوسيط ، ويرجع ذلك إلى جمالها الاستاطيقى ، الأمر الذى شعر به كتاب الأناشيد اللاتينية حتى إنهم استخدموا كثيرا من الصور الحسية ليعبروا عما هو أخلاقى"^(٤١).

الفصل الرابع

الطابع الجمالى للخبرة

تأخذ الخبرة سمة الاستمرارية بشكل متصل لا يعرف التوقف ، نتيجة للتفاعل الموجود بين الكائن الحى وما يحيط به من ظروف ، فى نطاق الحياة التى يحيا فى كنفها. والخبرة تبدأ ناقصة ، وتضعها الأشياء دائما فى موضع الاختبار. وهذا لا يعنى أنها أصبحت خبرة فردية محددة الملامح، حيث إن هناك تنافرا بين ما نفكر فيه وبين ما نرغب فى تحقيقه ، ويعد هذا نتيجة طبيعية للعوائق الخارجية التى قد تقف فى سبيل تحقق الخبرة التى نرغب فى الحصول عليها. ولكن عندما يتيسر للعناصر المختبرة وتأخذ طريقها صوب التحقق ، فما هنا نستطيع القول بأننا قد حصلنا على خبرة "وتلك الخبرة إنما هى فى صميمها كل ، وتحمل فى ذاتها طابعها الفردى وكفايتها الذاتية. ولذلك فإننا نقول عنها أنها خبرة متميزة قائمة بذاتها"^(٤٢).

إن ما يلتفت للنظر - كما يذهب ديوى - أن الفلاسفة بصفة عامه بما فيهم أصحاب النزعة التجريبية ، عند تناولهم للتجربة يتناولونها بشكل عام ، مما يطمس فرديتها. ولكن الواقع يؤكد على أن هناك خبرات وليست خبرة واحدة ، وكل خبره لها طبيعتها الفردية ، وكما أن لها بدايتها لها نهايتها الخاصة بها. ويؤكد الواقع على أن الحياة لا تسير بشكل متواصل لا انفصال فيه ، لكنها أقرب ما تكون بمجموعة من الأقاصيص ، التى يتفرد كل منها بنقطة انطلاق خاصة ونهاية خاصة وحبكة روائية خاصة ، علاوة على طابعها الخاص الذى يتفرد به العمل من البداية إلى النهاية وعلى ذلك فإن

الخبرة يتم تحديدها طبقا للأحداث التي نطلق عليها بأنها تمثل خبرات حقيقية عند استرجاعها. وتلك الخبرات قد تمثل أحداثا مؤثرة كالحلاف الذي يحدث بيننا وبين إنسان كانت تربطنا به صداقه حميمة ، أو كارثة مروعة ، وننجح في تحاشيها في اللحظة الأخيرة ، وقد تمثل حدثا بسيطا أو بمعنى آخر تأثيرها بسيط نسبيا. وكل خبرة تظل في الذاكرة منفصلة ومتميزة عن كل خبره جاءت قبلها ، وأيضا عن كل خبره قد تأتي بعدها. وكل جزء من أجزاء هذه الخبرات المتتابعة ينطلق بحرية عامة ، دون فواصل متجها نحو ما يأتي بعده. ورغم ذلك يظل للأجزاء استقلالها ، الذي لا يذوب في الكل. هناك فرق بين النهر والبركة ، على اعتبار أن ما يميز النهر أنه مجرى متدفق سيال ، وهذا التدفق الذي يتميز به النهر هو الذي يعطى لأجزائه قيمة أبعد ، عما يوجد في أجزاء البركة. وعند رجوعنا إلى التجربة ، لنتحقق من أن السيالين يعني الانتقال من شئ إلى آخر. وبما أن كل جزء إنما يؤدي إلى الآخر ، وأن كل جزء يتضمن ما سبق ، يترتب على ذلك أن كل جزء يظل متميزا. ولذا يتحقق للكل المتدفق ضرب من التنوع ، الذي لا يخرج عن كونه تأكيدا لأشكاله المتعددة. وعندما تتوافر لدينا خبرة حقيقية عندئذ لا توجد فواصل ، أو وقفات انطلاقا من طبيعة التجربة التي تتميز بالاستمرارية والتداخل في الحقيقة إنما نشاهد في العمل الفني أن الأفعال والأحداث والملابسات المختلفة لا بد من أن تمتزج وتتصهر جميعها لتكون وحدة واحدة ، ولكننا نلاحظ مع ذلك أنها لا تختفى أو تفقد طابعها الخاص حين تغل ذلك" (٢٣) .

وهكذا نجد أن لكل خبرة وحتتها التي تميزها عما عداها من الخبرات، سواء كانت تلك الخبرة تتمثل في خلاف يحدث بيننا وبين صديق ، أو قدرتنا

على تجاوز كارثة كانت تولجها. ونقوم باسترجاع أية خبرة فى أذهاننا بعد حدوثها ، فنجد أن هناك صفة تبدو غالبية بصورة تصطبغ بها الخبرة ككل. وفى استطاعة الفيلسوف أو العالم ، القيام باسترجاع ذكرى تأملاته الفكرية أو بعض أبحاثه ، بصفتها خبرات قد اكتسبها من قبل. وتلك الخبرات قد تحمل مضمونا عقليا ، ولكن الشيء المؤكد أنها كانت تتضمن أثناء حدوثها صفة انفعالية ، علاوة على أنها ذات صفة إرادية وغائية. ويرجع الفضل لمثل هذه الخبرات ، فى تمكين المفكر ومساعدته على معرفة الحقيقة وتمييز التفكير الصواب من التفكير الخاطئ. عند حديثنا عن خبرة التفكير ، فإننا نذهب إلى أننا نصل إلى نتيجة ، ومن خلال الصياغة النظرية نتعامل مع النتيجة بصورة تحجب تشابه النتيجة مع الخبرة ، وذلك عند وصولنا إلى مرحلة متكاملة متطورة. ولذا يقع فى ظننا أن هناك واقعيتين منفصلتين، وعند معالجتنا لتلك الواقعتين يترتب عليهما واقعة ثالثة. ولكن الحقيقة أن المقدمتين فى أية خبرة ذهنية لا يكون لهما وجود إلا عندما تصبح النتيجة حقيقة واضحة. والخبرة هنا شأنها شأن خبرة نرى فيها عاصفة تتزايد عنفاً، حتى تصل إلى ذروتها ، ثم لا تلبث أن تهدأ رويدا رويدا ، والخبرة فى الحالتين موجهة لبعض الموضوعات بحركة متواصلة. وشأن الفكر هنا كشأن المحيط عند حدوث العاصفة فإنه يأخذ صورة من الأمواج المتلاحقة، وبهذا نمسك الأفكار وتتشر ، ثم لا تلبث أن تتقهقر نتيجة عائق يقابلها ، ثم لا تلبث أن تجد نفسها متجهة إلى الأمام بفضل مساعدة موجة أخرى ، وعند وصولنا إلى نتيجة تعتبر تلك النتيجة ثمرة لحركة تجميع ، وهذا يعنى حركة وفقت أخيرا فى الوصول إلى كمالها. وعلى ذلك فإن النتيجة لا يمكن أن تكون شيئا منفصلا ولكنها فى الحقيقة تأتى كنهاية متممه للحركة^(٤٤).

وامتدادا لما سبق نجد أن لكل خبرة ذهنية ، طابعا جماليا ، ولا يوجد اختلاف بين خبرة التفكير وبين الخبرات التي نتق على أنها جمالية إلا من خلال العناصر التي تستخدم في تشكيل كل منهما. فنجد أن المواد التي نستخدمها في الفنون الجميلة لا تخرج عن كونها كيفيات ، بينما مواد الخبرة التي تؤدي إلى نتيجة عقلية لا تخرج عن كونها رموزا أو علامات ، ولا تتميز بكيفية ذاتية ، ولكن في الوقت نفسه تحمل أثمانا من الممكن اختبارها كفييا في خبرة أخرى تتميز الخبرة الجمالية تميزا قاطعا عن الخبرة العقلية ، مادام من الضروري لكل خبرة عقلية أن تحمل طابعا جماليا. حتى تكون هي نفسها تامة كاملة (١٥) .

وما ذكرناه عن كل نشاط ذهني ينطبق أيضا على كل فعل يأخذ طابعا عمليا. وقد يكون للإنسان دور مهم وفعال في المجال الذي يعمل فيه ، وعلى الرغم من ذلك ليس لديه خبرة شعورية. وفي هذه الحالة يكون نشاط الإنسان آليا ، ولذا يفتر إلى معايشة العمل أو التفاعل مع العمل الذي يقوم به ، مما يؤدي إلى وجود فجوة بينه وبين النشاط الذي يقوم به. ثم يوجد أيضا أناس مترددون غير قادرين على اتخاذ موقف محدد فيما يقومون به من أفعال ، وهم دائما في حيرة وعدم قدرة على اتخاذ موقف محدد ، يساهم في تحديد ملامح النشاط الذي يؤدونه. وبين هذين الموقفين المتناقضين ، ألا وهما الموقف العشوائي الذي لا هدف له ، والموقف الآلي التلقائي الذي يفتقد الوعي فيما يقوم به من نشاط ، نجد وسيلة للعمل يتم فيها إنجاز الأعمال بشكل يساهم بنموه واستمراره ، نحو هدف محسوس لتحقيق العمل الملقى على عاتقه. أي أنه يؤدي النشاط بشكل واعى وبهدف محدد ، ويتخلص تماما من الصفتين الزميتين ألا وهما التردد والآلية ، ليتحول إلى

إنسان على وعى بما يقوم به. الخبرة فى هذه الحالة تأخذ طابعا جماليا "إن أى نشاط عملى ، شرط أن يتحقق له التكامل ، وأن تجرى حركته بفعل نزوعه الخاص نحو الاكتمال ، أن يكتسب بالضرورة صبغة جمالية" (٤٦) .

ونمشيا مع ما سبق نجد أن - ديوى - يذهب إلى أننا لو تخيلنا حجرا يسقط من فوق جبل متحرجا ، فإنه فى هذه الحالة يكتسب نوعا من الخبرة. ولا يفوتنا هنا أن نلفت للنظر إلى أن النشاط الذى يتم هو نشاطا عمليا ، وذلك لأن الحجر يتحرك من نقطة معينة ليستمر فى حركته ، على قدر ما تتيسر له الظروف متجها نحو مكان ما يتمكن من خلالها أن يصل إلى حالة من السكون والهدوء ، وذلك يعنى أنه يتحرك فى اتجاه غاية أو هدف محدد. وعلى سبيل التخيّل ، لو افترضنا أن هذا الحجر يتطلع بشغف فى اتجاه الغاية النهائية ، وأن لديه اهتماما بكل الأشياء التى يقابلها فى طريقه ، على اعتبار أنها عوامل تزيد من سرعته أو تقلل من حركته أو قد تعوقها ، بالنظر إلى غايته التى يهدف إليها. وأن وصول الحجر فى النهاية إلى حالة السكون مرتبط بكل ما تقدم ، باعتبارها قمة ما يمكن أن تحققها أية حركة مستمرة. إذا تخيلنا كل هذا ، فإننا عندئذ نستطيع أن نذهب إلى أن الحجر لديه ضربا من الخبرة ، وأن تلك الخبرة تصطبغ بصبغة جمالية (٤٧) .

وإذا انتقلنا من هذا الموقف التخيلى إلى خبرتنا الواقعية ، سنجد أن الجزء الأكبر من خبرتنا قريب الشبه لما يحدث بالفعل للصخرة. وفى الواقع نادرا ما نهتم فى خبرتنا بالتعامل مع الحدث الواحد ، على أنه وثيق الصلة بما أتى من قبله وما جاء من بعده ، علاوة على أننا لا نكاد نهتم بعملية الانتقاء والاختيار الواعيتين ، واللّتين نعتد عليهما فى تنظيم خبرتنا للنامية. على اعتبار أن الأشياء تجرى فى الواقع ، ولكننا لا نستعين بها فى خبرتنا

بطريقة واضحة محددة ، وفى الوقت نفسه لا يتم استبعادها من خبرتنا بصورة حاسمة ، وإنما نعلم بالانسباق مع التيار ، دون وجود هدف محدد نسعى لتحقيقه ، ولا يخرج دورنا فى هذه الحالة عن اللامبالاة وعدم الجدية فى تحقيق غاية محددة واضحة الملامح. ونصل إلى مثل هذه الحالة من الاستسلام بسبب الضغط الخارجى ، وبدلاً من أن يصطبغ ملوكنا بصبغة المقاومة والإصرار على تحقيق ما نرمى إليه ، يتم الهروب والاستسلام. ولكن فى كل هذه المواقف. توجد بدايات ونهايات لعدم وجود رغبة حقيقية فى العمل ، لا يتم إنجاز شئ. ولذا يأتى الشئ الواحد فيحل محل شئ آخر ولكن دون أن يستوعبه أو يساعد على استمراره "لأننا هنا بازاء خبرة ، ولكنها من التراخى والتقطع وعدم الاطراد مما يعطينا الحق فى أن نقول أنها ليست بخبرة متفردة. ولسنا فى حاجة إلى القول بأن هذه الخبرات عديمة الصبغة الجمالية" (٤٨) .

وفى الحقيقة إن "الاجمالى" يقع بين قطبين ، القطب الأول يتمثل فى التتابع المتراخى الذى لا يوجد له بداية محددة ، كما لا ينتهى أيضاً عند نهاية محددة ، ثم نجد فى القطب الثانى توقف وتراجع لعدم وجود استمرارية بين الأجزاء بعضها البعض ، ولكن توجد علاقة رتيبة آلية. ونتيجة لتواجد هذين النوعين من الخبرة بكثرة فى حياتنا اليومية ، سيطر على الناس لا شعوريا اعتقاد باعتبارها مقياس كل خبرة. وتمشياً مع ما سبق ، نجد أن الخبرة الجمالية بمجرد أن توجد نقوم مباشرة بوضع تمييز قاطع بينها – أى بين الخبرة الجمالية – وبين تلك الصورة التى سبق أن كونها عن الخبرة ومن هذا المفهوم ، يتم التعامل مع الظاهرة الجمالية بشكل لا يتسق مع طبيعتها الواقعية ، وذلك بعزلها فى مكان قصوى مستقل. ومثل هذه النظرة

هى التى أدت إلى جعل للظاهرة الجمالية غير مرتبطة بالحياة اليومية والواقع العملى للإنسان ، والتعامل معها على أنها ظاهرة سامية متجاوزة لكل ما يرتبط بالحياة العادية للإنسان. ولا يقف الأمر عند هذا الحد ، بل يتم للتعامل مع من يتعامل مع الظاهرة الجمالية فى سياقها الطبيعى الذى يرتبط بالنتائج العملية ، على أن هذا الموقف يعد تنديسا لسموها ، وتقليلا من قيمتها ، بل وتحقيرا من شأنها ^(٤١) .

وهكذا نجد أن هناك أنماطا عامة تشترك فيها الخبرات المتعددة ، أيا كان انعدام التشابه بين بعضها البعض. وفى الحقيقة توجد شروط أساسية يجب توافرها حتى يتسنى للخبرة أن تظهر فى عالم الوجود. وهناك واقعة أساسية تحدد النمط المشترك الذى يجمع بين الخبرات ، يتمثل فى أن كل خبره لا تخرج عن كونها ثمره لتفاعل بين الكائن الحى من جهة ، وبين بعض مظاهر العالم الذى يوجد فيه من جهة أخرى. ولنستشهد بذلك من خلال مثال بسيط ، نفترض أن إنسانا ما يريد أن يؤدي عملا وليكن رغبته فى رفع حجر. هذا الإنسان عليه حينئذ أن يفحص الحجر ، وذلك بالتعرف على ثقله ، وعلى نوعية ملمسه وما إلى ذلك. مثل هذه الصفات التى يتعرف عليها هى التى يتحدد بناء عليها ما يقوم بفعله ، فقد يكون الحجر ثقila أكثر مما ينبغي ، أو قد يكون مدببا ويأخذ شكل الزاوية الحادة ، وقد لا يكون صلبا بالقدر المطلوب. تلك العملية لابد أن تستمر حتى ينتج عنها تكيف متبادل بين الذات والموضوع ، عندئذ نذهب إلى أن هذه الخبرة قد وصلت إلى نهايتها. وما ينطبق على هذا المثال ينطبق على كل خبرة. فقد يكون الإنسان الذى يعمل مفكرا يدرس فى مكتبه ، وقد يكون البيئته التى يتفاعل معها بطبيعة عمله عبارة عن أفكار ، والتفاعل الذى يتم بين الاثنين يترتب

عليه الخبرة التي يصل إليها ، والنهاية التي تكمل تلك الخبرة هي التي تؤدي إلى الانسجام^(٥٠) .

هذا التفاعل الذي يتم بين الإنسان والبيئة ، هو الذي يترتب عليه تكوين الذكاء ، ولما كان ما يحكم الفنان عند قيامه بعمله هو مدى معرفته للعلاقة القائمة بين ما قد حققه وما عليه أن يحققه فيما بعد ، عندئذ نجد أنه من غير المعقول أن نذهب إلى أن الفنان يفتقد المقدرة على التفكير عند إنتاجه العمل الفني ، وإن الذي يمتلك تلك المقدرة ألا وهي التفكير الباحث العلمي. في الواقع تلك الفكرة غريبة على اعتبار أن للفكر لمحتة الجمالية ، وتلك اللوحة لا تظل فيها الأفكار مجرد أفكار ، بل يتحول إلى معان مندمجة في صميم الموضوعات. وأيضاً نجد أن الفنان تعترضه المشكلات ، ولذا نجده يفكر عندما يزاول عمله الفني. واتساقاً مع هذا الموقف يؤكد "بيوى" على أن الفنان من سماته الجوهرية أن يكون "مجباً" بل إنه "ملزم بأن يكون مجرباً، حتى يتسنى له أن يعبر عن خبرة ذات طابع فردي عميق ، مستخدماً في ذلك وسائط ومواد هي في صميمها ملك للعالم العام المشترك. ولا سبيل للوصول إلى حل لهذه المشكلة مرة واحدة وإلى الأبد. لكن لابد من مواجهتها وتقديم حل في كل عمل جديد يقوم به. وإن كان الأمر على غير ذلك لكان على الفنان أن يكرر نفسه بشكل مستمر ، ولترتب على ذلك أنه يصبح في عداد الأموات"^(٥١) .

يقوم الفنان بعملية الإنتاج ، حيث لا يمكن تصور إنسان أيا كان المجال الذي يعمل فيه ، وهو فاقد لما يميز الإنسان ألا وهي القدرة على التفكير ، وتسخير أي التفكير لخدمة عمله أيا كان نوعية العمل الذي يؤديه. وهنا علينا أن نطرح سؤالاً متى يلجأ الإنسان إلى التفكير ؟ "عندما تواجهه

مشكله ، ويرغب فى الوصول إلى حلها ، وعدم وجود مشكله يعنى انعدام التفكير من حياته" (٥٢) .

فالمصور - على سبيل المثال - فى حاجة مستمرة إلى ضرورة أن يكون واعيا بتأثير كل لمسة من ريشته ، وإلا فإنه لن يكون واعيا بما يؤديه من عمل. علاوة على أن المصور عليه أن يكون واعيا بكل علاقة جزئية وصلتها بالكل فيما يقوم به من إنتاج. وفى الحقيقة أن الوعى بأمثال هذه العلاقات إنما يعنى التفكير بعينه ، بل إنه يمثل أعرق أنواع التفكير. ومما لا شك فيه أن هناك اختلافا بين لوحات المصورين ، وأن هذا الاختلاف لا يرجع إلى كونه اختلافا فى قدرة الحساسية على التعامل مع الألوان ، بل إنه فى الأساس يرجع إلى فروق فى مدى المقدرة على التفكير بدقة ، ولا يقف الأمر عند هذا الحد بل المقدرة أيضا على مواصلة التفكير "وعلى ذلك فإن الفنان شأنه شأن الباحث العلمى ، من حيث إنه يدع موضوع إدراكه بما يجئ معه من مشكلات هو الذى يحدد النتيجة ، بدلا من أن يصر على ضرورة تطابق الموضوع مع نتيجة محددة سلفا" (٥٣) .

وفى الحقيقة إننا لو نظرنا إلى اللوحات من حيث كیفيتها الأساسية سنجد أن الاختلاف لا يخرج عن كونه اختلافا فى الذكاء ، الذى يتوقف عليه المقدرة على إدراك العلاقات ، وفى الوقت نفسه نجد أن الذكاء لا ينفصل عن الحساسية المباشرة ، وفى هذا يتسق "ديوى" مع فلسفته بشكل عام تلك الفلسفة التى ترفض وجود الثنائية المتمثلة فى ثنائية الحس والعقل "وتمشيا مع ذلك لا نستطيع إقامة تفرقه ، اللهم الا فى الذهن فقط ، بين الصورة والمادة. والعمل نفسه إنما هو المادة وقد شكلت على صورة مادة

جمالية. ولكن الناقد أو الباحث النظري ، بوصفه دارسا يتأمل الإنتاج الفنى، يستطيع إن لم نقل بأنه ملزم أن يقيم تفرقة بينهما^(٥٤) .

وكل من يذهب إلى عدم وجود دور للذكاء فى إنتاج الأعمال الفنية إنما ينطلق من موقف خاطئ ، يقوم على أساس التوحيد بين التفكير وبين استخدام نوعية خاصة من المواد يتمثل ذلك فى الألفاظ والكلمات. بينما التفكير من خلال العلاقات القائمة بين الكيفيات بعد تفكيراً مؤثراً وفعالا، والتفكير فى هذه الحالة أكثر صعوبة من التفكير بلغة الرموز سواء كانت لفظية أو رياضية "حقا إنه من السهل التعامل بالكلمات والتصرف فيها بطرق ميكانيكية ، قد يتطلب إنتاج العمل الفنى الأصيل من الذكاء أكثر مما نتفق فى العادة على أنهم أهل فكر ، أعنى أكثر مما نلقاه عند أولئك الذين يتباهون بأنهم مفكرون"^(٥٥) .

ولذا نتفق مع ما يذهب إليه د/ زكريا إبراهيم من " أننا - بطبيعة الحال - لا ننكر دور المخيلة ، والعاطفة ، والحرارة الوجدانية ، فى كل نشاط فنى ، ولكننا نميل إلى الظن بأنه ليس يكفى أن يكون الفنان مرهف الحس ، مشبوب العاطفة حتى تجئ أعماله الفنية عامرة بالشخصية والأصالة والجدّة. فالفن ليس مجرد عاطفة أو انفعال أو خيال ، بل هو أيضا نشاط ذهنى وصنعة عملية ، ومهارة تكنولوجية"^(٥٦) .

الغائمة

لقد جرت العادة على اعتبار الفن منفصلا عن البيئة التى يوجد فيها. وتم التعامل مع الفن على أنه ذو طبيعة خاصة ، ومكانه متميزة ترقى به إلى منزلة رفيعة ، ولا يرتبط بالواقع الذى نحياه ، لأنه واقع منحط وذنئى، فكيف نجرؤ على النظر إلى هذا الواقع على أنه ذو صلة وثيقة بالفن. هذا الموقف العدائى من ربط الفن الجميل بالحياة الطبيعية لا يخرج عن كونه موقفا قاصرا عن فهم طبيعة العلاقة بين الفن والبيئة.

والواقع إن حياتنا العادية مليئة بالتغير والإعاقة ، والعجز والثرهل ، مما يجعلها حملا ثقيلًا. أدى هذا إلى وجود تلك الفكرة التى تذهب بوجود تعارض بين الحياة العادية من جهة ، وبين الإبداع الفنى وتذوقه من جهة أخرى. وهذا الموقف غير المستقر الذى يسيطر على حياتنا الفكرية ، وتلك الثنائية التى ضربت بجذورها فى أعماق مواقفنا الفكرية ، لهو نتاج طبيعى لتلك الهوة التى أوجدناها بين ما هو مادى ومثالى. ولاوجود لمثل هذه الثنائية فى الواقع ، ولكنها من صنع خيالنا ، حتى نتقضى رباط المشكلة بجذورها ، فى البيئة التى نشأت فيها. وهذا الفصل بين الفن وبين البيئة التى نشأ فيها – له جذوره التاريخية – وهناك صلة قوية بين الفن وبين نشاط الإنسان فى صميم بيئته .

لا نستطيع أن نقصر التفكير على الباحث العلمى فقط ، ونذهب إلى القول بأن الفنان ليس فى حاجة إلى التفكير. صحيح هناك اختلاف بين الفنان والباحث العلمى نتيجة اختلاف المنطلقات وطبيعة الموضوعات التى يتناولها كلاهما ، ولكن لا يعنى هذا أن هذا الاختلاف نوعى. قد تكون درجة التفكير

أكثر وضوحا لدى الباحث العلمى ، ولكن لا يعنى هذا عدم وجودها لدى الفنان ، كل ما هنالك أن التفكير لدى الفنان قد يكون بدرجة أقل وضوحا .

طالما نشترك معا فى الإنسانية لا نستطيع أن نذهب بأن هناك اتجاها معينا يعطل العقل ويحكم فقط إلى الحس أو العكس ، كل ما هنالك أن صوت العقل يكون بدرجة أقل فى تخصصات بعينها ، وأن صوت الحس يكون بدرجة أكثر فى تخصصات أخرى. ولكن لا يعنى هذا وجود فواصل بمعنى أننا إذا نظرنا إلى الإنسان لا نستطيع أن نقول أن العقل يعطل لحساب الحس أو العكس ، ولكن الإنسان ككل بحسه وعقله يعمل معا. ولذا نجد أن الباحث العلمى لديه لحظاته الجمالية ، والفنان يواجه المشاكل مما يؤدى إلى الاعتماد على التفكير عند إنتاج العمل الفنى .

أولاً : هوامش البحث

(١) إ.م. بوشنسكي - الفلسفة المعاصرة في أوروبا - ترجمة د/ عزت قرني
- عالم المعرفة - الكويت " العدد ١٦٥ " - ١٩٩٢ . ص ١٩٩

(٢) د/ أميرة حلمي مطر - مقدمة في عالم الجمال وفلسفة الفن - دار
المعارف - الطبعة الأولى - ١٩٨٩ - ص ٥٤

(3) Dewey. J. Arts as Experience, London; George
Allen & unwin LTD, 1934, P. 46.

أنظر الترجمة العربية: جون ديوي - الفن خبرة - ترجمة د/ زكريا
إبراهيم - مراجعة وتقديم د/ زكي نجيب محمود - دار النهضة العربية -
مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر - القاهرة - نيويورك - ١٩٦٣
ص ٨٢.

(4) Ibid, P.3.

أنظر الترجمة العربية ص ١٠

(5) Ibid, P.6.

الترجمة العربية ص ١٥ .

(6) Ibid, P.7.

الترجمة العربية ص ١٧ .

(7) Frankel, Charles, " J, Dewey's social philosophy"

in : New studies in the philosophy of J. D ewey ed

by : Steven M. Cahen, P.7.

(8) Grana, Caser, J. Dewey's social art and the sociology of art, J.A.A.C. Vol . XX, N.4. 1962, P.405.

(٩) نقلا عن د. زكريا إبراهيم - الفنان والإنسان - مكتبة غريب - ١٩٧٣
- ص ١١٧ .

(10) Dewey. J. " Experience, Nature and art " Dewey, J; on ed. Bu Reginald D. Archamblt. N.Y. The unive Chicago press, 1974 , P, 392 .

(11) Dewey. J. Arts as Experience, P. 8.

جون ديوى - الفن خبرة - ص ١٨ .

(12) Ibid, P. 9

الترجمة العربية ص ٢٠

(13) Ibid, P. 9

الترجمة العربية ص ٢٠

(14) Ibid, P. 11

الترجمة العربية ص ٢٢، ٢٣

(١٥) د/ محمد على ابو ريان - فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة - دار

المعارف الجامعية - الطبعة الرابعة - الإسكندرية - ١٩٨٥ -

ص ١٨٥

(١٦) د/ زكريا إبراهيم - الفنان والإنسان ص ١١٣ .

(17) Dewey.J. Arts as Experience, P.12

جون ديوى - الفن خبرة ص ٢٤ .

(18) Ibid, P. 13

الترجمة العربية ص ٢٥

(19) Ibid, PP. 13,14

الترجمة العربية ص ٢٦، ٢٧

(20) Ibid, PP. 14,15

الترجمة العربية ص ٢٧، ٢٨

(21) Perry, R,B- Realms of Value- harved university press- 1954, P. 490.

(22) Dewey.J. Arts as Experience. P, 17

جون ديوى - الفن خبرة - ص ٣٢

(23) James, W, the will to believe – longmans – Green and Co, 1927, PP, 161 , 162

(24) James, W, Pragmatism, longmans, Green Co, 1949, P,156

(25) Dewey.J. Arts as Experience, P, 17

جون ديوى - الفن خبرة - ص ٣٣ .

(26) Ibid, P. 18

الترجمة العربية ص ٣٤

(27) Ibid, P. 19

الترجمة العربية ص ٣٥

(28) Ibid, P. 19

الترجمة العربية ص ٣٦

(29) Ibid, P. 21

الترجمة العربية ص ٣٨

(30) Ibid, P. 22

الترجمة العربي ص ٤١

(31) Ibid, P. 25

الترجمة العربية ص ٤٦

(32) Ibid, P. 28

الترجمة العربية ص ٥٠

(33) Ibid, P. 28

الترجمة العربية ص ٥١،٥٠

- (34) James, W, The varieties of religion Experience, Longmans, Green and Co., 1904, PP.189, 190.
- (35) Dewey.J. The influence of Darwin on philosophy- New York, Petter smith- 1951, P. 17 .
- (36) Dewey.J. Common faith, New Haven – Yale university, Press, 1934,P.2.
- (37) Dwey.J. Democracy and Education, New York, The Macmillan company, 1921, P, 187.
- (38) Dewey.J. Arts as Experience, PP,29, 30

الترجمة العربية ص ٥٢-٥٤

- (39) Ibid, P. 30

الترجمة العربية ص ٥٤,٥٥

- (40) Ibid, PP. 30,31

الترجمة العربية ص ٥٥

- (41) Ibid, P. 31

الترجمة العربية ص ٥٥

- (42) Ibid, P. 35

الترجمة العربية ص ٦٤

- (43) Ibid, P. 36

الترجمة العربية ص ٦٦

(44) Ibid, PP. 37,38

الترجمة العربية ص ٦٦-٦٨

(45) Ibid, P. 38

الترجمة العربية ص ٦٩

(46) Ibid, P. 39

الترجمة العربية ص ٧٠

(47) Ibid, P. 39

الترجمة العربية ص ٧٠، ٧١

(48) Ibid, P. 40

الترجمة العربية ص ٧٢

(49) Ibid, P. 40

الترجمة العربية ص ٧٢

(50) Ibid, PP. 43,44

الترجمة العربية ص ٧٨

(51) Ibid, P. 44

الترجمة العربية ص ٢٤٢

(52) Dewey.J. How we think Boston: D.C Heath Co, 1910 ,
P, 133.

(53) Dewey. J. Arts as Experience PP, 138 , 139.

الترجمة العربية ص ٢٣٣

(54) Ibid, P. 109

الترجمة العربية ص ١٨٤، ١٨٥

(55) Ibid, P. 46

الترجمة العربية ص ٨١، ٨٢

(٥٦) د / زكريا إبراهيم — الفنان والإنسان ص ٨٣ ، ٨٤

ثانيا : المراجع والمصادر

أ- المراجع والمصادر العربية :

١-د. أميرة حلمي مطر - مقنمة فى علم الجمال وفلسفة الفن - دار المعارف - الطبعة الأولى - ١٩٨٩.

٢-إ.م. بوشنسكى - الفلسفة المعاصرة فى أوربا - ترجمة د/ عزت قرني - عالم المعرفة - الكويت العدد "١٦٥" - ١٩٩٢.

٣-جون ديوى - الفن خبرة - ترجمة د/ زكريا إبراهيم - مراجعة وتقديم د/ زكى نجيب محمود - دار النهضة العربية - مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر - القاهرة - نيويورك - ١٩٦٣.

٤-د/ زكريا إبراهيم - الفنان والإنسن - مكتبة غريب - ١٩٧٣.

٥-د/ محمد على أبو ريان - فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة - دار المعارف الجامعية - الطبعة الرابعة - الإسكندرية - ١٩٨٥.

ب- المراجع والمصادر غير العربية :

1- Dewey, J, Arts as Experience, London, George Allen & unwin LTO, 1934.

2- Dewey, J, " Experience, Nature and art " Dewey, J, on ed. Bu Reginald D. Archamblt, N.Y. The unive chicago press, 1974.

3- Dewey, J, The influence of Darwin on philosophy New York, Petter swith, 1951.

- 4- Dewey, J, common faith, New Haven – Yale university, press, 1934.
- 5- Dewey, J, Democracy and Education, New York, The Macmillan company, 1921.
- 6- Dewey, J, How we think, Boston, D.C Heath co, 1910.
- 7- Frankel, Charles, “ J, Dewey’s social philosophy “ in : New studies in the philosophy of J. Dewey ed. By : Steven M. cahen .
- 8- Grana, caser, J. Dewey’s social and the sociology of art, J. A. A. C. vol. XX, N.4. 1962.
- 9- James, W, The will to Believe – Longmans, Green and co, 1927.
- 10- James, W, pragmatism. Longmans, Green and co, 1949.
- 11- James, W, the varieties of religion Experience, Longmans, Green and co, 1904.
- 12- Perry, R, B, Realms of value – harved university, press, 1954.

رقم الإيداع ٩٨/١٣٥٥٧

الترقيم الدولي 977-19-7050-X

